

**O CINEMA E O GOVERNO DOS HOMENS: O TERCEIRO SALVADOR E AS
POLÍTICAS DE SUBJETIVAÇÃO POSTAS EM FUNCIONAMENTO NA
CONTEMPORANEIDADE**

**CINEMA AND THE GOVERNMENT OF MEN: THE THIRD SAVIOR AND THE POLICIES
OF SUBJECTIVITY PUT INTO OPERATION IN THE CONTEMPORANEITY**

Fábio de Godoy Del Picchia Zanoni

Mestre em Estética pela Universidade Nova de Lisboa
Graduado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP)
E-mail: zanonifabio83@gmail.com

RESUMO

O objetivo geral do presente artigo consiste em problematizar alguns efeitos da contemporaneidade na fabricação das subjetividades, por meio da análise de narrativas cinematográficas, tomadas como lócus de diferentes políticas de subjetivação postas em funcionamento na construção de nossa maneira de nos relacionar conosco e com os outros. Mais especificamente, interessa-nos dimensionar os modos pelos quais nossas narrativas são instrumentos discursivos ligados a fins eminentemente políticos.

Palavras-chave: Cinema. Foucault. Políticas de subjetivação.

ABSTRACT

The overall goal of this article is to discuss some effects of contemporaneity in the production of subjectivities through the analysis of film narratives, taken as a locus of different political subjectivity put into operation in the construction of our way of relating to ourselves and the others. More specifically, we are interested in scaling the ways in which our narratives are discursive instruments linked to eminently political purposes.

Key-words: Cinema. Foucault. Political subjectivity.

A guerra começou no mundo pela defesa própria (Giambattista Vico)

Vamos salvar o povo grego dos seus salvadores (Alain Badiou)

O que os últimos acontecimentos políticos na Grécia teriam em comum com filmes como *Outubro*, *Os intocáveis* e *Falcão Negro em Perigo*? E, de modo geral, o que o cinema teria a ver com a política atual? Da perspectiva em que nos situamos, não há um real silencioso à espera da tradução dos discursos, mas vocabulários e formulações socialmente espalhados que, uma vez inventados, circulados e legitimados por um conjunto de autoridades, impõem-se como verdadeiros. A verdade que nos importa não é mais aquela preexistente à revelia dos homens. Entendemos que nosso papel em meio à voragem da linguagem, aqui, não consiste em desvelar o ser escondido sob a aparência. O discurso não é, para nós, instrumento de revelação, mas instrumento político de condução dos homens.

O que está em jogo é justamente, a recusa à lógica de pensamento ancorada em duas esferas supostamente distintas – a linguagem e o ser – para identificá-las completamente. Isso nos obriga a inverter a perspectiva que toma a essência das coisas como fiadora do sentido das palavras e das imagens. Não há algo como um objeto preexistente que se expressaria por meio das palavras e das imagens; são elas que produzem os objetos, que inventam o ser. Ou, dito de outro modo, os discursos fabricam os objetos supostamente descritos (Foucault, 2008).

As mais variadas autoridades se arrogam, hoje, o direito de legislar sobre o futuro grego; elas são o exemplo mais bem acabado de uma modalidade de intervenção, só possível a partir de certo diagnóstico. Um tipo de diagnóstico e uma modalidade de intervenção que não se limitam à crise grega, mas que podem ser, sempre, reabilitados, quando se faz necessário gerir, administrar e neutralizar situações de conflito social. O cinema, muito antes da emergência da instabilidade política que hoje vigora na União Europeia, pensou intensamente a respeito do *terceiro salvador*, a figura que, sem dúvida, vem ditando os caminhos para o pensamento e para a ação da população grega.

Nos idos de 1927, o cinema já tinha inventado a figura do terceiro salvador. Àquela altura, porém, ele ainda não tinha nem o mesmo valor, nem as mesmas funções que desempenha hoje. Quando de seu aparecimento cinematográfico, seu papel já era de gestor. Mas, ele ainda estava longe de gerir agonias econômicas e sociais; administrava revoluções. Passemos então ao filme:

Dedicamos este filme ao proletariado de Petersburgo, pai da revolução de Outubro. Por incumbência da comissão do Jubileu da Revolução de Outubro. Junto da Presidente do Comitê Central Executivo da URSS.

O filme Outubro (1927), de Serguei Eisenstein, começa não só com uma dedicatória, mas também com o nome do mandatário da feitura do filme. Mas há mais: antes de a trama ter início, surge um segundo comunicado: *só a Férrea direção do Partido Comunista garantirá a vitória das massas populares*. De largada, já nos são fornecidas duas informações interessantes: primeiro, o tema do filme, a revolução; segundo, o fato de tratar-se de uma revolução já consolidada.

A primeira componente sublinhada parece importante, sobretudo porque é a partir do tema do conflito social e suas variantes (a guerra, por exemplo), que o problema da montagem do discurso do terceiro salvador ganhará espessura dramática. Todos os filmes utilizados na confecção do presente itinerário investigativo põem o conflito social no centro das próprias narrativas. Outubro não é diferente. O filme tem início com a queda da estátua do Czar. Mas não para por aí: assistimos a uma sucessão de brigas e disputas em torno da posse do governo formal da União Soviética.

Vitória que não se determinará pelo simples enfrentamento entre duas forças. Não é a lógica binária que predomina no filme, mas a ternária. Nessas sucessivas quedas de braço, não há apenas a mão do proletariado e a do Czar, nem apenas a do proletariado e a do governo provisório capitalista, há a intervenção de um terceiro, que se apresenta como o único capaz de pôr termo à batalha: o partido bolchevique. Longe das neutralidades e imparcialidade a que os juízes aspiram, o terceiro está aqui, abertamente comprometido com e engajado em um dos lados em litígio. Não é na figura do juiz que o terceiro se reconhece, mas na figura do salvador.

O segundo ponto sublinhado diz respeito ao fato de nós sabermos: a despeito dos inúmeros conflitos a que iremos assistir, há um vencedor anunciado. Isso significa que não teremos, diante de nós, o relato ordinário da vitimização. Não se tratará de expor as submissões sempre renovadas, a que o proletariado se vê submetido, tratar-se-á de descrever a linha ascendente de um triunfo necessário e indelével. Aqui, o dominado é também o dominador atual, é aquele que reconstitui o percurso e as peripécias rumo à acrópole.

No filme de Eisenstein, o tratamento conferido aos antigos dominadores bifurca-se: a via da *subtração* radical ou a via da *desqualificação ética*. No primeiro caso, as diferentes figuras dos dominadores sequer ganham as luzes da ribalta. Mesmo em situações de

enfrentamento direto, como quando o povo russo é confrontado com rajadas de metralhadora, o rosto do inimigo não entra em cena; vemos apenas sua metralhadora. Paralelamente a essa operação metonímica, o filme, por vezes, opta pela desqualificação ética, que aqui é sinônimo de riso. Em situações de dor ou de desespero, o sorriso de quem presencia ou participa de tal situação, sem padecer dos mesmos infortúnios, serve como o indicador mais evidente da vilania dos dominantes.

Ao sorriso sádico e caricato dos dominadores seria preciso acrescentar seu isolamento. A caricatura dos dominantes vem sempre arregimentada por uma cláusula de solidão necessária. Eles estão sempre sozinhos ou em pequenos grupos: são sempre monádicos ou grupúsculos. Uma das personagens, vilã, responsável por cortar a ligação entre o centro e a periferia da cidade (subindo a ponte), está sozinha ao dar o telefonema fatídico. Assinando seus decretos ou vagando pelo enorme palácio abandonado, à moda do que sucederá com a personagem principal do filme *Cidadão Kane*, o chefe do governo provisório também é enfocado em total solidão.

Claro está que o inverso é igualmente verdadeiro. O polo positivo do filme deve ser sempre quantitativamente expressivo. Os dominados (nesse caso, os futuros dominadores) dançam em grupo, organizam passeatas, invadem juntos ao palácio do antigo Czar, líderes da oposição revolucionária, mesmo em seus gabinetes, cercam-se de outras personagens, sem mencionar o fato de que as mulheres recebem um destaque considerável no interior do exército. Numa narrativa em que a vilania é definida pelos seus processos de exclusão, a multidão, ao menos nos primórdios do cinema, não poderia ser senão um signo positivo, já que associado à integração de todos. Não é à toa que em russo *Bolchevique* signifique majoritário: que haja muitos lutando contra poucos, ainda que se trate de uma minoria onipotente (onipotência evidenciada pelo castelo do Czar), não é ainda, como será um dia, sinal de covardia, mas garantia de união.

Recuássemos até 1916, averiguaríamos de que modo o número nem sempre foi um fator necessariamente positivo. Em *Intolerância*, de D. W. Griffith, a solidão tem posição ambígua. De um lado, como no filme de Eisenstein, a solidão é o brasão dos dominadores. Os trabalhadores, ao lado de fora da fábrica, vociferam contra um punhado de guardas contratados pela companhia, que barram a entrada da multidão enfurecida. Desesperado, um dos guardas abandona o posto, ligando para o dono da companhia, que atende ao telefone sentado sozinho numa sala enorme e vazia. Por outro lado, a solidão é apresentada como a condição indispensável para a criação de novos modos de socialização. Afinal, *zombado e*

rejeitado pelos homens, é assim que Jesus Cristo é literalmente descrito. O mesmo Jesus é também ladeado aos pecadores, promotores de festas e orgias. Mas, estar ali, entre os seus futuros devotos, não significa que estes e aquele sejam iguais. Jesus recusa a bebida que lhe é oferecida. Ele, o embaixador de Deus, está, ao mesmo tempo, dentro e fora do grupo. É, pois, permitido que Jesus apareça acompanhado por outras personagens, contanto que não participe das práticas sociais nas quais elas estão envolvidas. Se a solidão é signo de concentração de riqueza, já que apenas a abundância pode dispensar o recurso ao outro, ela é também prova de superioridade ética ante os modelos de socialização vigentes. Os que hoje se encontram sozinhos serão os formadores do consenso de amanhã. A solidão atual da personagem só é suportada se compensada pelo consenso prometido para uma nova manhã de festa. De todo modo, vemos como a solidão não é ainda um sinônimo de impotência, muito menos de vitimização. O ostracismo social pode ser igualmente, o resultado de uma decisão ética e política, uma maneira de posicionar-se contra os modos de vida dominantes.

Daí que, no filme de Eisenstein, a solidão não seja vista com favoráveis olhos, já que ela emprenha, em si, a possibilidade de um novo estado de coisas, o que precisamente se quer evitar no filme soviético. Basta lembrarmos de que o final do filme coincide com o final da revolução. Não há depois da revolução. A reposição da vilania passada funciona como instrumento de manutenção do consenso em torno dos benefícios presentes.

Daí também que a citação de outra realidade que não a coletiva não poderia ter lugar na ode de Eisenstein. No filme encomendado pelo partido socialista, nenhuma personagem ganha contornos individuais, nada sabemos a respeito da vida privada, familiar ou afetiva dos soldados que pelem em nome da construção de um mundo melhor, ao passo que o filme americano explora largamente o recurso à individualização, buscando capturar nossa empatia por intermédio da exposição da trajetória individual das personagens que sofrem os efeitos da intolerância, como se nossa identificação com um dos polos da querela aumentasse, à medida que expandisse nosso saber a respeito das injustiças que marcamos passos da *nossa mãezinha*, para usar as palavras do narrador.

O possessivo e o diminutivo indicam proximidade entre o narrador e a personagem marginalizada. Se não há, no filme americano, nenhum tipo de explicitação direta dos comandos dos partidos políticos americanos, o diminutivo e o possessivo fazem as vezes do partidão, eliminando da narrativa qualquer sombra de neutralidade ou imparcialidade. Ao depois, o cinema esmerar-se-á em produzir narrativas supostamente apartidárias e apolíticas, mas seguirá criando mecanismos de sedução cada vez mais sofisticados e refinados, para a

captura da empatia do espectador, mesmo que de maneira não tematizada. Por isso, o recuo histórico é imprescindível para compreendermos a racionalidade, agora silenciosa, que continua a funcionar, não apenas nos filmes da contemporaneidade, mas num conjunto de narrativas que nada têm a ver com o campo da arte, mas que se valem dos mesmos dispositivos na inteligibilidade de suas respectivas práticas.

É notório que a dicotomia estanque entre o bem e mal permite, entre muitos efeitos, que a reposição dos mesmos meios antes postos sob o signo do negativo (matar e torturar, por exemplo), sofram uma transformação tal que o que antes despontava como o mal, por excelência, seja reinterpretado à luz de uma metanarrativa colorida de adjetivos positivos. É o que de fato acontece no filme russo. Em diversas cenas, as personagens reproduzem o mesmo comportamento ao qual antes se viam submetidas, com a única diferença de que elas estão autorizadas por metanarrativas nobres. As metralhadoras que indicavam a presença dos soldados capitalistas intervêm, em seguida, como solução balsâmica adotada pelos revolucionários na resolução do conflito social.

E o mais importante: isso se faz de maneira visível. O que devemos pensar sobre o contra-ataque do proletariado aparece escrito em letras maiúsculas. Por via de um duplo canal de enunciação, que intercala o que é visto com a interpretação escrita do que vemos, o filme direciona a leitura unívoca da imagem. À medida que assistimos às armas sendo carregadas e preparadas pelo exército Bolchevique, assistimos também ao informe que se segue a cada disparo. Os três tiros são acompanhados por estas três expressões: *pela paz, pelo pão, pela terra*.

É também o que acontece no filme americano. Pelo menos em parte. No filme de Griffith, explicita-se o recurso à metanarrativa. Contudo, ele não é mais utilizado na captura e na manutenção da empatia do espectador. É denunciado como um dos artifícios da intolerância, empregados pelos dominadores. *As socialites de bom coração*, como o próprio narrador as denomina, são recriminadas por separarem o bebê da própria mãe, a protagonista pobre, a despeito das justificativas moralizantes que acompanham os projetos de reforma deste grupo de ricas. Do mesmo modo, após a condenação do marido da *nossa mãezinha*, surge o leiteiro e nos dá o seu veredito sobre o sentido da imagem que o filme acabou de nos mostrar: *o veredito – culpado. Justiça universal, olho-por-olho, dente-por-dente, assassinato-por-assassinato*.

Portanto, em ambos os casos, a metanarrativa é visível. No entanto, elas diferem no que diz respeito ao seu sentido e ao seu valor. No primeiro caso, quando os ex-dominados já vitoriosos, contam retrospectivamente os sucessivos passos que os levaram à vitória, o

expediente metanarrativo deve ser validado, visto que é a diferença entre as finalidades que sustenta a distinção entre dois modelos de sociedades rivais, mesmo diante da identidade patente entre os meios empregados por uma e por outra. Ao contrário, quando o foco da trama concentra-se nos sucessivos processos de submissão, aos quais os dominados estão continuamente expostos, o recurso à metanarrativa assumirá feições negativas, sendo lido como o instrumento de dominação característico dos discursos e das práticas dos dominantes.

Da década de 1930, iremos analisar dois filmes do diretor americano John Ford. O primeiro deles, *A Patrulha Perdida (1934)*, tem início com um pequeno informe. Estamos em 1917, na Mesopotâmia. Em plena Grande Guerra um grupo de soldados britânicos luta no deserto contra *o invisível inimigo árabe, que sempre atacava nas sombras, como um fantasma implacável*. Logo de início, vemos um soldado britânico a cavalo andando sozinho. Escutamos um tiro. O soldado inglês cai morto na areia do deserto. As imagens reproduzem o que o informe havia descrito ainda há pouco: os informes já não remetem a uma realidade exterior ao filme, nem visam manifestar uma proximidade entre o narrador e as personagens. Eles vêm reforçar o estatuto de realidade a que os filmes agora aspiram.

Exceto por uma única cena ao final do filme, na qual o rosto do inimigo aparece coberto por um pano (signo amiúde associado à vergonha, diga-se de passagem), os árabes comportam-se como verdadeiros fantasmas. Não vemos sequer suas armas, como acontecia no filme russo. Ora, como a elipse comanda o modo de ser do inimigo, o filme deixa de poder contar com a desqualificação direta e caricatural na composição do rosto dos vilões. O que cria para si um problema: como arquitetar a oposição entre os dois lados que se enfrentam nas areias do deserto sem o sorriso sádico dos burgueses de Eisenstein?

Inserindo o lado mais forte (o exército inglês) numa situação de vulnerabilidade e fragilidade extrema, o diretor americano faz com que os projetos de dominação e submissão sejam entendidos e justificados em nome da *autodefesa*. As grandes violências nos filmes que selecionamos se farão sempre em nome da defesa, nunca em nome do ataque ou da vingança. Em Outubro, a partir de um projeto de tomada de poder, os revolucionários partiam para a briga, invadindo o suntuoso castelo do Czar. No filme de Ford, em razão da legítima defesa, o exército inglês apenas reage aos ataques árabes. Enfim, trata-se de subtrair os signos que, eventualmente, revelassem ao espectador a superioridade bélica do exército inglês. Por isso, o castelo é substituído pelo forte abandonado; por isso, não há qualquer citação de realidades espaciais ou temporais outras senão aquelas nas quais a desintegração do exército inglês está em causa: que haja muitos lutando contra poucos, já que, agora, se trata de uma minoria

alegadamente impotente (impotência expressa pelo forte abandonado e pela inferioridade numérica), tornou-se, diferente do que foi um dia, sinal de covardia. Está criada a oposição entre falsos dominantes e falsos dominados.

Dizemos covardia porque, afinal de contas, tais fantasmas desalmados estão matando ingleses a troco de nada. O soldado inglês da primeira cena estava a vagar despreziosamente pelo deserto da Mesopotâmia, como se fosse um turista vestido de farda, quando, subitamente, foi alvejado por forças invisíveis. Em nenhum momento do filme, os soldados ingleses apresentam uma postura ofensiva; em nenhum momento, são os primeiros a atirar. O forte não foi construído por eles. É apenas o refúgio que encontraram para se protegerem dos ataques inimigos. Um forte abandonado, uma diligência (uma espécie de casa móvel), um prédio em ruínas (Falcão Negro em Perigo), a posse de um território funcionará como uma espécie de embaixada provisória para que desapareça, do quadro mental dos espectadores, a ideia de invasão. Se, em *A patrulha perdida*, ainda não há o discurso da salvação, isso não implica que o diretor americano subscreva a ideia de invasão. Tudo se faz em nome da legítima defesa.

Na ausência do sadismo risonho burguês, além do dispositivo de fragilização de si, recorrer-se-á a uma série de outros recursos a substituírem a vilanização direta do inimigo. O filme de Ford encafifará nas relações entre os membros que compõem a patrulha. Assim, sabemos que, do alto de seus dezenove anos, o soldado Pearson é um filho querido, um leitor apaixonado de Kipling, alguém que entrou no exército por mérito próprio. Na cena subsequente, quando o jovem soldado for abatido, não lamentaremos tão somente a morte de um soldado qualquer, mas a morte de um filho querido, culto e eticamente exemplar. Se a morte dos soldados, numa situação de guerra declarada, não é um problema ético, o mesmo não pode ser dito em relação à morte de um filho ou de um pai de família.

Essas informações acerca do jovem soldado nos são fornecidas numa conversa extremamente íntima e afetuosa entre o general e o soldado Pearson. Não somente as relações de si para consigo dos soldados ingleses merecem nossa admiração, o tipo de vínculo que preside as relações entre a figura de autoridade máxima da patrulha e seus subordinados é também prova cabal da excelência das regras que estruturam o modo de vida inglês. Mais um motivo para lamentarmos a morte serial que não perdoará nenhum dos soldados da patrulha perdida.

O mesmo vale para as relações horizontais que costuram a união da patrulha. O laço entre os soldados não é fruto do dever, mas da amizade. Amizade tão intensa que supera o valor da vida individual. Em uma das muitas cenas de confronto entre os soldados ingleses e

os fantasmas árabes, um dos soldados ingleses, sem qualquer tipo de comando exterior, abandona o forte e, sob uma saraivada contínua de balas, arrisca a própria vida e salva seu companheiro de trincheira.

O afamado *No tempo das diligências* (1939) é um dos muitos filmes de John Ford, no qual o conflito entre os índios e os novos colonizadores é convidado à baila. A lógica de inversão das posições entre dominantes e dominados segue os protocolos de inteligibilização do filme precedente. Novamente, somos deixados no escuro quando o assunto em questão são os índios e seus modos de relação com eles mesmos e com os outros (verticais ou horizontais), ao passo que abundam informações sobre os tripulantes da diligência mais notória do cinema americano. Outra vez, o ataque aos índios não se faz em nome da expansão do território americano, mas em razão da defesa da diligência (que, por sua vez, é composta por personagens que estavam apenas de passagem, como se fossem turistas perdidos). De novo, inserindo o lado mais forte (os passageiros americanos) numa situação de vulnerabilidade e fragilidade extrema, os índios convertem-se nos dominadores impiedosos e covardes.

Apesar da continuidade entre um filme e outro, há uma inflexão absolutamente central na composição da cartilha de inteligibilização do terceiro salvador. Como dissemos acima, o ataque aos índios não se faz em nome do projeto de colonização das terras indígenas, mas em razão da defesa da diligência. O que significa que o exército americano não é *diretamente* dardejado pelos índios. É correto dizer que a intervenção da cavalaria americana se faz em nome da defesa, mas é importante notar como não se trata mais da defesa de si, e sim da proteção do outro oprimido. O Jesus, de Griffith, o partido representante do proletariado de Eisenstein e a patrulha perdida de Ford eram diretamente atacados. Nos três filmes, as personagens precisam ser atacadas, para intervir: podem muito bem entrar no combate em nome da defesa de outrem.

Em 1948, com o filme de Ford, *O céu mandou alguém*, acompanhamos como a ausência do ataque direto ao terceiro salvador consolida-se. Após a morte da mãe, os três solteirões tornam-se responsáveis pela vida do recém-nascido, que acabaram de encontrar no deserto. Os três cuidam da criança, assumindo o papel dos salvadores que se interpõem entre o bebê indefeso e a indiferença do mundo diante dos recém-chegados.

Em *No tempo das diligências*, a figura da mulher desamparada já estava presente. Após o anúncio sonoro do ataque indígena, era seu grito de dentro da diligência que autorizava, mesmo indiretamente, a intervenção da cavalaria americana. Mas, a figura do bebê

é ainda mais propícia para as dinâmicas que fabricam personagens com pés de barro: é sua figura limite e ideal. Bem poderíamos imaginar uma distinta dama que aproveitasse o encontro com os índios sanguinários como ocasião para dar cabo da própria vida. Então, não haveria grito, e poderia inclusive haver – por que não? – uma recusa explícita de ser salva por quem quer que fosse. Ora, ao contrário desta nossa personagem suicida, o bebê está numa posição de fragilidade sem alternativa. Não existem bebês suicidas. Não existem bebês que manifestem sua divergência em relação à intervenção alheia. Por isso, o recém-nascido abre pasto verde para as dinâmicas de vitimização e o programa tutelar que as acompanha: a infantilização do outro será uma ferramenta constantemente reabilitada sempre que o gesto interventor tiver que ser naturalizado.

Do ponto de vista temático, o filme *Rastros de ódio* (1956), é apenas mais uma variante do tema predileto de Ford: o conflito entre americanos e índios. Mas, isso só é verdade em partes. O filme em questão introduz um complicador narrativo que nos interessa sublinhar. Ao tomar conhecimento que o rancho no qual vive foi alvo de ataques indígenas, o sobrinho adotado pela família americana sai em disparada em direção à casa da família, a despeito das advertências do tio experiente, interpretado por John Wayne. A ajuda chegará tarde demais. A família americana é assassinada. Porém, a sobrinha do cowboy é poupada da chacina e levada como prisioneira. Tem início o resgate. O tio experiente e o sobrinho adotado saem à cata da tribo sanguinária.

À primeira vista, não teríamos nada de novo sob o sol. Agora como antes, o ataque à tribo indígena é levado a cabo em nome da proteção de um terceiro oprimido, expediente inaugurado por *No tempo das diligências*. Contudo, o filme introduz um complicador na lógica binária entre dominados e dominantes. Depois de muitos anos de procura, o cowboy e o sobrinho adotado finalmente descobrem o paradeiro da sobrinha. Sobrinha que, pasmem, com o passar do tempo, efetivou-se membro da tribo inimiga.

No primeiro diálogo direto com sua irmã de criação, o sobrinho adotado tenta comunicar-se com ela. Ao menos a princípio, ela demonstra não dominar mais a língua americana. Duas ou três palavras trocadas com o irmão adotivo, e ei-la de volta às origens, em sua língua materna. Assim, as personagens que poderiam e deveriam fazer parte do lado dominante nunca sofrem o peso da lógica militar. Docilidade e suavidade da lógica pastoral na neutralização deles. *Este é o meu povo* – diz ela ao irmão. É quando intervém o tio da sobrinha, apontando o revólver em direção à mesma personagem que motivou sua cavalgada transatlântica pelo deserto.

Não à toa, o sobrinho é adotado, e ainda está aprendendo a ler em inglês. Mas, acima de tudo, não é à toa que ele seja o destinatário da herança do cowboy destemido (isto é, o destinatário do futuro da nação). A mensagem está dada: o sobrinho adotado que se conduz de acordo com o modo de vida americano, ainda que não tenha sido gerado no seio da família, deve pertencer ao lado dominante. A sobrinha legítima, que passou a se conduzir de acordo com os modos de vida indígena, mesmo sendo americana de nascença, deve ser posta para fora do raio de proteção dos poderosos¹. Tanto é assim que a sobrinha só poderá ser reinscrita no circuito familiar após deixar de lado o seu modo de ser indígena: a racionalidade política do terceiro salvador oscila sempre entre a lógica da guerra, para os politicamente indóceis, e o pastorado das consciências, para os possíveis aliados, ou seja, entre a eliminação e a neutralização da alteridade.

Por isso, mesmo que desquitéssamos da ideia de que a dor e os infortúnios alheios são realmente a causa das intervenções do terceiro salvador, tal compaixão não seria suficiente para explicar, a contento, o gesto interventivo; é preciso que o outro vitimizado já seja um duplo no qual os dominantes se reconheçam, ou que, no mínimo, seja um duplo potencial², capaz de futuramente ser chamado à norma vigente, caso contrário, a vítima converter-se-ia automaticamente em inimigo: a vitimização é, pois, condição necessária para o gesto de intervenção, mas não é, por si, suficiente.

O derradeiro trabalho de John Ford aborda um grupo de missionárias americanas que se dedicam à catequização da população no norte da China. Em *Rastros de Ódio*, a lógica pastoral do terceiro salvador limitava-se ao desfecho da história. Com o filme *As sete mulheres* (1966), Ford intensifica o problema da direção das consciências. O enredo é todo embalado pela lógica pastoral e suas benesses incontestáveis.

Agora eu sei o que é o mal. Essa é a fala de uma das personagens prisioneiras. O país estrangeiro (o norte da China), o forte provisório no qual se abrigam as mulheres missionárias americanas, a fragilidade feminina, a caricatura do vilão (aqui, eles nem sequer falam, grunhem), todas as componentes dos filmes anteriores reaparecem na composição da lógica binária que separa os falsos dominantes dos falsos dominados, com essa diferença, porém: o elogio à figura do terceiro salvador não se esgota tão somente na evocação das virtudes da intervenção do salvador por via da exposição do sofrimento de outrem. Isso está presente. Mas, o fundamental está alhures. O terceiro salvador tem ainda, o condão de cativar-nos pelo sacrifício de si. Os mocinhos e as mocinhas nunca morrem; sacrificam-se.

E não se trata do sacrifício de qualquer personagem. A personagem que se oferece em sacrifício é médica. Alguém da profissão liberal, fuma, bebe, sustenta opiniões políticas, discursa sobre suas relações sexuais pregressas, em suma, é a representante do processo de modernização em curso nos idos de 1960. Assim, não são as missionárias que dão a vida em nome da coletividade a qual pertencem. Elas são salvas pelo pacto sacrificial engendrado pela médica. O terceiro salvador não é mais, necessariamente, o revolucionário ou o *cowboy* com sua lógica belicista. O terceiro salvador foi laicizado.

E não são apenas os estrangeiros que se veem submetidos a um processo de vilanização. A líder das missionárias é tão terrível, fria e impiedosa quanto os gigantes e brutais chineses, que não reconhecem os valores positivos da catequese, como os burgueses russos eram cínicos e sádicos, e não reconheciam os valores da revolução do proletariado no filme de Eisenstein.

Da década de 1980 e 1990, dois filmes serão integrados à série temporal que estamos a traçar. *Os Intocáveis* (1987) e *Mississippi em Chamas* (1988), dois filmes que conferem destaque à lógica do terceiro salvador. Uma cidade em Guerra. Al Capone controla o milionário mercado de bebidas ilegais e comanda a cidade de Chicago com punhos de ferro. É quando o terceiro salvador levanta-se e, em nome da defesa dos cidadãos oprimidos, reage ao despotismo do poderoso chefão. Se nos detivermos nas figuras que assumem o papel de salvadoras, detectaremos que a posição delas assemelha-se à de Jesus, de Griffith. Elas estão, ao mesmo tempo, dentro e fora dos órgãos formais de poder. As quatro personagens do filme têm relacionamento extremamente problemático com a instituição policial. Eliot Ness não pertence exatamente ao corpo normal da polícia, é antes um agente do tesouro americano. O mesmo vale para Oscar Wallace, o contador que acaba sendo o elemento determinante na condenação de Al Capone, interpretado por Robert de Niro.

Jim Malone faz o papel do policial que, embora desiludido e em vias de se aposentar, nunca se dobrou aos ditames dos seus colegas corruptos. No primeiro encontro entre Malone e Eliot Ness, vemos aquele a vagar sozinho pelas ruas, à noite, longe do ninho de cobras que povoa a delegacia de polícia de Chicago. Após uma rápida conversa entre ambos, Eliot Ness é surpreendido pela habilidade daquele velho solitário sem nenhum destaque institucional, e decide convidá-lo a compor o grupo de policiais.

Algumas cenas a seguir, George Stone, o último membro dos intocáveis, é escolhido a dedo por Malone e escolhido pelos mesmos critérios, antes não verbalizados, pelos quais ele mesmo fora eleito por Eliot Ness. Lembremo-nos de uma fala sua que não poderia vir mais a propósito:

Malone: Agora, em quem pode confiar?

Ness: Não posso confiar em ninguém.

Malone: Essa é a triste verdade.

Ness: Então, onde vamos achar ajuda?

Malone: Se não quiser pegar uma maçã podre, não procure no cesto. Vá pegar na árvore.

A maçã do cesto representa o objeto que já sofreu a intervenção humana. Por isso, Stone despontará como o pretendente ideal. Por um lado, ele é um exímio atirador (o melhor da academia, diz-nos o filme), por outro, ainda não faz parte do corpo policial oficial. Ou seja, Stone possui as virtudes de um policial sem os vícios próprios daqueles entranhados no jogo institucional: em última instância, trata-se da necessidade do salvador não pertencer à comunidade na qual se desenrola o conflito, que ele seja uma figura estrangeira em relação à população ameaçada (não custa lembrar, ambos, George Stone e Malone, são imigrantes).

Salvo a ida da mãe da menina morta à delegacia (exatamente a mesma cena que reaparecerá em *Tropa de Elite*, a última versão brasileira do terceiro salvador), não há mais qualquer iniciativa ou participação dos oprimidos. A mãe, literalmente, delega a missão de contra-ataque ao policial paladino. O desfecho da guerra é decidido entre opressores e salvadores. Em *Outubro*, os oprimidos, o proletariado, ainda que só pudessem vencer e manter a vitória sob a direção férrea do partido comunista, ainda eram protagonistas da história. No filme de Brian de Palma, eles, os oprimidos, quase não têm existência dramática, ou, quando muito, estão ali para reivindicarem a intervenção do terceiro salvador. Intervenção que se faz ainda mais premente, se nos recordarmos da ineficácia das instituições que supostamente deveriam intervir a favor dos oprimidos. A esmagadora maioria dos policiais de Chicago é ou corrupta ou omissa.

Como não poderia deixar de ser, Al Capone, a figura máxima de autoridade do lado vilanizado, comporta-se cruelmente não apenas com os seus adversários, mas também para com quem compõe o grupo mafioso. A cena do bastão de beisebol é uma entre muitas em que Al Capone solta seus cachorros sobre seus subordinados. O vilão não é mais necessariamente solitário, mas temido por aqueles que o rodeiam. Do lado dos policiais paladinos não há qualquer tipo de maus-tratos entre si. Se a hierarquia extremamente rígida e inflexível entre os mafiosos é decidida na bala, os intocáveis estabelecem relações pautadas pela amizade, relações a tal ponto flexíveis, móveis e reversíveis que não sabemos delimitar com clareza qual é a autoridade verdadeira, se o velho lobo que, apesar da maior experiência sobre os trâmites do submundo, detém um baixo cargo na hierarquia institucional, ou, se o jovem idealista ocupa o ápice da pirâmide institucional, não obstante sua parca experiência.

O filme *Mississippi em Chamas* leva a necessidade da presença do terceiro salvador ainda mais longe. Comprando policiais, juízes e outros agentes do Estado, Al Capone de fato influenciava indiretamente nos rumos da cidade. Mas, havia ainda a separação entre mafiosos e Estado. Com o filme do diretor Alan Parker, essa linha divisória esvai-se. Os representantes do Estado não apenas servem às forças vilanizadas, eles são a origem do racismo que se abate sobre a população negra sulista subjugada. A vinda do salvador estrangeiro é agora ainda mais premente (nenhum dos policiais salvadores vive na cidade).

A despeito da constante violência a qual é submetida, a população negra vive em estado de impotência generalizado. Há uma única cena em que assistimos a uma personagem negra reagir às ofensivas racistas. A bem dizer, duas. Dois fracassos. Em uma delas, um homem negro, de idade avançada, armado, corre para fora da sua casa em chamas. Sem dificuldade nenhuma, é rapidamente desarmado. A segunda cena não é nem mesmo um enfrentamento direto entre os negros e os brancos racistas. Trata-se do esforço de um pequeno menino negro para convencer seu colega negro a reconhecer os agressores brancos. Serão os próprios brancos sulistas os responsáveis pela condenação do assassinato dos três rapazes, dois judeus e um negro.

À primeira vista, poder-se-ia concluir que o desenlace favorável aos dominados foi o resultado da aliança entre o fortíssimo respaldo institucional do policial inexperiente e idealista, interpretado por Willem Dafoe, com a agressividade e a astúcia do policial experiente, interpretado por Gene Hackman. Nada disso. Um e outro teriam sido absolutamente ineficazes, não fosse a intervenção da esposa branca de um dos policiais sulistas envolvidos no assassinato. O que testemunha como, apesar das inúmeras cenas de violência, a vitória dos salvadores não é obtido pela lógica da espada, mas pela conversão do inimigo: os oprimidos só podem e devem intervir na trama, se sua intervenção coincidir com os objetivos do terceiro salvador (será essa a função simbólica do único negro do exército americano no filme *Falcão Negro em Perigo*, ser o representante da possibilidade alegadamente universalista de integração).

O que não compromete a legitimidade dos interventores estrangeiros, nem torna o oprimido o protagonista da narrativa. Para que o pastorado possa dar frutos e o oprimido tenha alguma voz, é preciso o suporte beligerante do terceiro salvador. Após tomar consciência de que o racismo nada mais é do que uma produção cultural que se internaliza desde os primeiros momentos da infância, como nos diz a mulher do policial racista que conta ao policial experiente o local onde estão escondidos os corpos. Em seguida, é brutalmente

espancada pelo marido. Ou seja, ela é impotente para sustentar as consequências do seu ato de rebeldia. Em suma, o conflito social vai dos brancos modernos aos brancos atrasados, os negros dominados acompanham tudo, sem nunca tomar parte direta no conflito. Uma das últimas cenas do filme é, a esse respeito, lustral. Ao ser finalmente condenado por seus crimes, o chefe da *Klu-klux-klan*, que é também proprietário de uma empresa na qual trabalham homens negros, é levado pelos policiais brancos. Os trabalhadores negros, ainda que satisfeitos, apenas observam.

O último filme escolhido para fechar o nosso arco temporal, *Falcão negro em perigo* (2001), começa como começava *Outubro*. Com uma citação. Duas, na verdade. Em primeiro lugar, somos informados de que se trata de um filme baseado em fato real. A seguir, a citação de um filósofo: *apenas os mortos verão o fim da guerra*. O filme de Eisenstein era uma encomenda clara do partido, o filme de Ridley Scott é o reflexo da realidade. Aquele era uma imposição do regime em vigor, este é um ditame do real. Mas não é apenas o real que lhe serve de base. Há também o especialista.

Trata-se de uma afirmação antiga. Afirmação que não tem apenas uma forma axiomática, mas a de um prognóstico. E a velhice dos dizeres de Platão não está ali à toa. Vendo que a profecia platônica cumpriu-se até os dias de hoje (a guerra tem sido uma constante nas civilizações), ficamos ainda mais convencidos de que ela há de cumprir-se *ad aeternum*. Se, no momento em que Platão escrevia sobre o futuro do mundo era necessário um ato de crença para dar fé aos seus escritos, hoje, guerra após guerra, os efeitos presentes do passado servem automaticamente como profecias futuras. Por isso, a guerra a que iremos assistir só é em parte contextualizável e fruto das condições atuais. Em larga medida, ela é um evento necessário, inscrito na ordem das coisas desde um tempo imemorial, um acontecimento que, de tempos em tempos, é trazido novamente pelo vento e que não deveria fazer ninguém pedir explicações.

Como o eterno (aqui representado pela guerra) detém a primazia na hierarquia dos seres, ele ocupará a esmagadora maioria do filme. Passados quarenta minutos de filme, quando o conflito direto tiver início, não haverá mais um único minuto sem o zunido dos tiros. No entanto, o filme opta por começar pela apresentação da realidade plebeia e contingente que constitui o presente em que o conflito social está acidentalmente inserido. De um lado, a apresentação a galope da realidade somaliana. De outro, o discurso desacelerado que orbita em torno do dia a dia dos soldados americanos na base militar.

A vida dos soldados no quartel general é de cordialidade sem par, muito, muito distante da agressividade reinante entre os clãs somalianos. Aqueles estão sempre rindo, lendo, jogando xadrez, tocando violão, desenhando livros para crianças. Pessoas comuns, como eu e você. Ali, a amizade é a única lei que os une. E não apenas os soldados entre si, mas também os soldados e seus comandantes. A uma determinada altura, um dos soldados é flagrado por seu superior imitando-o em tom de zombaria. Mas não há aqui qualquer represália, nem quando a autoridade sofre uma afronta direta. Aliás, toda a narrativa será atravessada pelo ideal de simetria entre todos os americanos que compõem o corpo do exército. O lema do exército, repetido ao longo do filme até a exaustão, será justamente o de que *ninguém fica para trás*³.

Entramos então no calor da batalha. Tudo tem início com um acidente (é como se eles fossem turistas passeando pelos céus africanos, assim como os ingleses trotavam pelas areias da Índia). Um soldado cai do helicóptero e seus companheiros de armas veem-se no dever de defendê-lo. Acontece que um soldado ferido puxa outro. Sem demora, outros soldados vão sendo atingidos. Sem demora, mais soldados americanos surgem para prestar socorro aos que acabaram de ser feridos e assim sucessivamente. O ciclo vicioso está instalado. De súbito, todo o contingente do exército disponível está em terras somalianas. O que começou com a defesa do outro pode continuar eternamente por intermédio do argumento da defesa de si (é sempre possível pôr em cena mais um soldado americano em perigo, o que significa mais dois ou três helicópteros americanos, mais trinta ou quarenta soldados em terra. Não sabemos se a guerra começou pela defesa própria, como sugere Giambatista Vico. Sabemos que a guerra pode não ter fim em nome da defesa própria). Repetidas vezes, antes de abrir fogo contra os africanos, os soldados literalmente verbalizam para si e para os colegas as regras de combate expressas pelo comandante geral: *ninguém atira até atirarem primeiro* (na única cena em que os civis são vítimas do enfrentamento entre os exércitos, os somalianos são os carrascos. É o soldado somaliano quem dispara loucamente sobre a casa dos seus concidadãos).

Como a situação de fragilidade foi montada, peça por peça, os soldados, mesmo cumprindo as regras à risca, poderão atirar à vontade. No lugar do informe explicativo que líamos no filme de Eisenstein a cada bala disparada pelo exército revolucionário, temos aqui um zunido de bala ininterrupto cuja finalidade consiste em possibilitar que os ataques americanos sejam sempre feitos em nome da legítima defesa, mesmo na ausência explícita do inimigo. Essa lógica da autodefesa atinge o cúmulo quando nos lembramos de que todos os

esforços declarados do exército americano, uma vez iniciado o conflito direto, têm a ver com a retirada dos soldados americanos das terras somalianas. Eles querem sair a todo custo, são impedidos pelos africanos cujo cerco implacável os obriga a reagir.

De alto a baixo, o exército americano é composto por figuras exemplares. O exército é uma verdadeira floresta tropical de heróis. Dessa flora inesgotável, duas personagens ganham lugar ao sol. São personagens que não apenas devem ter uma conduta exemplar aos olhos dos espectadores, mas a quem os soldados pedem conselhos ou são aconselhados. Interpretado por Tom Sizemore, o soldado McKnight é o apanágio do destemor. Ele nunca é sádico como os burgueses de *Outubro*. É apenas um profissional sério cumprindo o seu dever. Ora, a ausência do sorriso estampado no rosto do herói está aí para provar que não há nenhuma vontade de matar (a única vontade é a de defender os oprimidos e a si mesmo). Contudo, o tiro sai pela culatra, já que, a nossos olhos, a substituição da maldade risonha pela indiferença profissionalizada não pode ser entendida como o sinal da melhoria dos ideais reguladores ofertados para nós, hoje, na contemporaneidade, mas como o testemunho da banalização do mal e da despolitização dos conflitos sociais (ARENDR, 1999).

Alguns anos após o filme *Falcão Negro em Perigo*, Eric Bana interpretará o herói dos heróis, o valente Heitor, em *Troia* (2004). Aqui, ele é ainda o soldado Hoot. Da mesma forma que seu companheiro de armas, interpretado por Tom Sizemore, o soldado Hoot também não tem fome de guerra, é calmo, comedido, um homem de poucas palavras, nunca o vemos embeijado ao menor sinal de guerra, à moda dos africanos. Digo poucas palavras, porque, nas raras vezes em que fala, Hoot assume um tom professoral.

Soldado Eversmann: Acha que a gente devia se meter?

Soldado Hoot: Quer saber o que eu acho? Não me importa o que estou pensando agora. Assim que a primeira bala passar de raspão pela sua cabeça, políticos e toda essa besteirada vão voar janela abaixo.

Hoot, o soldado que encarna os tiques do cowboy destemido e solitário, anuncia o que se irá passar em poucos minutos, bem como o comportamento que se espera do espectador. Quando o troca-troca de tiros começar, nada de política. O mesmo soldado Eversmann, algumas cenas anteriores, já tinha dado o pontapé inicial ao processo de despolitização da guerra.

- **Soldado Eversmann:** Tem duas coisas que a gente pode fazer. A gente ajuda ou senta e assiste o país se destruindo pela televisão.

Já havíamos aprendido com o cowboy que a guerra e a política não se deveriam misturar. Agora, com a fala do soldado galã interpretado por Josh Hartnett, aprendemos: a guerra sequer deveria ser discutida, senão pelos soldados americanos, ou, o que dá no mesmo, nós, quem assistimos à guerra pela televisão, não temos o direito de tecer qualquer consideração sobre a validade da intervenção americana, já que, obrigatoriamente, somos os espectadores passivos denunciados pela boca do soldado (diga-se de passagem, considerado idealista por seus pares).

Podemos afirmar ditiramicamente que, ao fim e ao cabo de nosso pequeno percurso investigativo, uma coisa é certa: mesmo os mais conservadores representantes do terceiro salvador deixaram de operar a partir da cartilha de inteligibilização empregada pela lógica da soberania (Foucault, 1987). Hoje, mesmo o exército fala e intervém sobre a nossa conduta em nome da nossa liberdade e da nossa autonomia. Quiçá, a tarefa política mais urgente na contemporaneidade seja mesmo a de salvar o mundo dos seus salvadores.

NOTAS

- ¹ O mesmo esquema narrativo será retomado pelo filho pródigo do *western* americano. No filme *Gran Torino*, Clint Eastwood não é mais o cowboy destemido do filme de Ford, mas o ex-soldado rabugento para quem a família é mais estranha dos que os jovens vizinhos coreanos.
- ² Não é sem propósito que o outro vilanizado é situado numa insignificante tribozinha no oeste que ainda se pauta por relações de sangue (como depois será situado num clã minúsculo no norte da China e num grupo de africanos tresloucados que controla o maciço da cidade): os discursos do poder ganham tanto mais terreno quanto mais se dirigem a futuros aliados. Todos são bem-vindos, desde que...
- ³ Foucault talvez não tenha podido descrever tão bem o funcionamento da biopolítica e seus paradoxos como o filme *Falcão Negro em Perigo*. Talvez não tenha podido mostrar com tanta clareza como a valorização e a produção de um modo de vida específico são inseparáveis da exclusão e da eliminação das vidas que não se submetem aos protocolos de governo dominantes. Nossas liberdades não são necessariamente falsas ou ilusórias, mas exigem um preço altíssimo que poucas vezes é tematizado.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BADIOU, Alain. Vamos salvar o povo grego dos seus salvadores: *revista Alètheia*, 2012.

DE PALMA, Brian. *Os Intocáveis*, 1987.

EISENSTEIN, Sergei. *Outubro*, 1927

FORD, John. *A Patrulha perdida*, 1934.

FORD, John. *No tempo das diligências*, 1939.

FORD, John. *O céu mandou alguém*, 1948.

FORD, John. *Rastros de ódio*, 1956.

FORD, John. *As sete mulheres*, 1966.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. São Paulo: Editora Forense Universitária, 2008.

GRIFFITH, David Llewelyn Wark. *Intolerância*, 1916.

PARKER, Alan. *Mississipi em Chamas*, 1988.

SCOTT, Ridley. *Falcão Negro em Perigo*, 2001.

VICO, Giambatista. *Ciência Nova*. Lisboa: Fundação Cal1927ouste Gulbenkian, 2005.